

DOI 10.31250/2618-8619-2023-3(21)-127-144

УДК 069.5

Ольга Юрьевна Кулакова

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Санкт-Петербург, Российская Федерация
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-2860-2487
E-mail: pp_olga@mail.ru

Портреты Ершовых из коллекции Музея М. В. Ломоносова МАЭ РАН: музейный предмет, история рода М. В. Ломоносова, художественные традиции

АННОТАЦИЯ. Два женских портрета И. Ф. Ершовой и А. К. Ершовой представлены в экспозиции «М. В. Ломоносов и Академия наук XVIII века» МАЭ РАН. Экспонаты дополняют и иллюстрируют историю рода Ломоносовых, но напрямую не связаны с проблематикой и основной концепцией экспозиции, а потому оставались без внимания. Между тем эти миниатюры, созданные неизвестным художником из Архангельска в 1840-х годах, дошли до наших дней в отличном состоянии и достойны изучения. Предпринята попытка применить комплексный метод для исследования этих живописных портретов. Картины рассматриваются как исторический памятник, отражающий определенные культурные процессы. Первая часть статьи посвящена истории жизни портретируемых, приходящихся друг другу родственницами: свекровью и невесткой. Наши выводы основаны на архивных сведениях, а также представляют реконструкцию купеческого быта первой половины XIX в. Далее картины исследуются как предметы живописи, выполненные в определенной живописной технике, как часть традиций и художественной практики России указанного периода. Наконец, портреты рассматриваются как часть традиции купеческого провинциального портрета, достигшей своего пика ко второй четверти XIX в. Предполагается близость неизвестного архангельского живописца к традиции реалистической живописи, возможно к школе А. Г. Венецианова. Уточняется время создания портретов на основе костюмов и аксессуаров портретируемых, а также известных событий их жизни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: род Ломоносовых, купеческий портрет, провинциальный портрет в России, русская живопись первой половины XIX в., русское купечество, русский народный костюм, история женской моды XIX в., шаль, жемчуг

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Кулакова О. Ю. Портреты Ершовых из коллекции Музея М. В. Ломоносова МАЭ РАН: музейный предмет, история рода М. В. Ломоносова, художественные традиции. *Кунсткамера*. 2023. 3(21): 127–144. doi 10.31250/2618-8619-2023-3(21)-127-144

Olga Kulakova

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences
Saint Petersburg, Russian Federation
ORCID: 0000-0003-2860-2487
E-mail: pp_olga@mail.ru

Ershov's Portraits from the Collection of the Lomonosov Museum of the MAE RAS: Museum Object, History of the Lomonosov Family, Artistic Traditions

ABSTRACT. Two female portraits of I. F. Ershova and A. K. Ershova are presented in the museum's permanent exhibition "Mikhail Lomonosov and the 18th-Century Academy of Sciences". These paintings complement and illustrate the history of the Lomonosov family, but are not directly related to the themes and the main concept of the exhibition, and therefore were ignored. Meanwhile, these portrait miniatures were created by unknown artist in Arkhangelsk, today they are in excellent condition and undoubtedly worthy of attention. An attempt has been made to apply a comprehensive method to study these pictorial portraits. The paintings are viewed as a historical monument reflecting certain cultural processes. The first paragraph is devoted to the life history of those portrayed, who are related to each other as mother-in-law and daughter-in-law. These part's findings are based on archival information, and also represent a reconstruction of the Russian merchant life of the first half of the 19th century. The second paragraph of the article is devoted to the study of these portraits as objects of painting, created in special technique as part of the Russian traditions and art practices of the period. Finally, the portraits are considered as part of the tradition of provincial merchant portraiture, which flourished in the second quarter of the 19th century. It is assumed that the unknown painter from Arkhangelsk was close to the tradition of realistic painting, possibly to the Venetsianov art school. The time of creation of these portraits based on the life events, costumes and accessories of the portrayed is being specified.

KEY WORDS: the Lomonosov family, merchant portraiture, Russian provincial portrait, Russian paintings of first half of the 19th century, Russian merchant, Russian folk costume, history of the female costume of the 19th century, shawl, pearl

FOR CITATION: Kulakova O. Ershov's Portraits from the Collection of the Lomonosov Museum of the MAE RAS: Museum Object, History of the Lomonosov Family, Artistic Traditions. *Kunstkamera*. 2023. 3(21): 127–144. (In Russian). doi 10.31250/2618-8619-2023-3(21)-127-144

В коллекции Музея М. В. Ломоносова МАЭ РАН хранятся два миниатюрных портрета родственниц Михаила Васильевича Ломоносова. Это портретное изображение Ирины Федоровны Ершовой, внучатой племянницы великого ученого, внучки его единокровной сестры Марии (рис. 1а, см. вклейку), и предположительно парный, во всяком случае близкий по выразительным средствам, портрет Акулины Кузьминичны Уткиной, в замужестве Ершовой, невестки Ирины Федоровны (рис. 2а, см. вклейку).

Портретные миниатюры принадлежат кисти архангельского художника 1840-х гг., имя которого неизвестно. В статье представлены результаты комплексного междисциплинарного исследования портретов Ершовых, основанные на взаимодействии различных дисциплин: искусствоведения, культурологии, генеалогии, этнографии, истории России.

Актуальность обозначенной темы обусловлена тем, что на сегодняшний день не существует специального комплексного исследования, посвященного рассматриваемым портретам, между тем провинциальный, купеческий, народно-бытовой, мещанский, примитивный портрет вызывает интерес ученых. Кроме того, настоящая работа может внести уточнения и новые сведения в историю рода Ломоносовых.

Статьи и книги на эти темы продолжают регулярно публиковаться (Лебедев 1998; Александрова 2007; Мусаутова 2008; Судакова 2013; Зайцева, Стрекалова 2018; Никитина 2020; Акилова 2020; Акилова, Гаврилин 2022), исследования по рассматриваемым проблемам являются частью коллективных монографий («Для памяти потомству своему...» 1993) и выставочных проектов (Купеческий портрет XVIII–XX веков... 2013; Неизвестный художник... 2014; «Зерцало». Русский провинциальный портрет... 2022–2023).

Для сбора материала автор статьи обращался к документам отдела М. В. Ломоносова (Акт № 287-48 от 06.10.1948 о приеме коллекции предметов в Институт этнографии Академии наук СССР¹). Для уточнения сведений провенанса рассматриваемых портретов получена справка из Государственного исторического музея Москвы, откуда эти экспонаты были переданы в Институт этнографии в 1948 г. Исследуя вопросы сохранности и материалов, использовавшихся для создания миниатюр, мы обратились к учебникам по технике и технологии живописи (Вибер 2000; Киплик 2002; Йеннике 1891).

Сведения о жизни семейства Ершовых — потомства Марии Васильевны Ломоносовой, в замужестве Головиной, лаконично представлены в генеалогических исследованиях (Пекишева 2001; Шумилова 2001). Сведения о бытовой жизни и традициях поморов представлены в поэтичном рассказе «Сказ о Беломорье» собирателя письменных и устных памятников истории и культуры Поморья К. П. Гемп (2021). Обзор истории архангелогородского купечества, торговли и банковского дела изложен в книге исследователя истории европейского Севера Е. И. Овсянкина, в которой автор прослеживает судьбы деловых людей Архангельска с конца XVIII до 1920-х гг. (Овсянкин 2000).

Традиции костюма и аксессуаров в купеческой одежде первой половины XIX в. подробно изучает историк моды Р. М. Кирсанова (1995; 2006). Народный костюм архангельской губернии рассматривается в каталогах Государственного Русского музея («Во всех ты, Душенька...», 2014), Российского этнографического музея (Молотова, Соснина 1984). Кроме того, в исследовании использованы фотоколлекции шалей, народной одежды, выложенные в открытом доступе на сайтах Государственного исторического музея (ГИМ), Музея деревянного зодчества «Малые Корелы», Российского этнографического музея.

Вопросы становления и развития иконографии купеческого портрета рассматриваются в монографии А. В. Лебедева, где в отдельной главе «“Для пригожества изб, клетей и сеней...”: примитив как искусство простонародья» (1998: 208–232) автор выделяет этапы и особенности развития провинциального купеческого портрета. Каталог выставки «Купеческий портрет XVII —

¹ Научный архив отдела Музей М. В. Ломоносова. Документы в НТО.

начала XX века из собрания Государственного исторического музея. Живопись, дагеротипия, фотография» (2013) представляет галерею образов третьего сословия старой России, принадлежащих собранию ГИМ, с подробными комментариями, касающимися иконографии, костюма, авторства и провенанса собранных живописных работ и фотографий. Выставка 2022–2023 гг. «“Зерцало”. Русский провинциальный портрет XVIII–XIX веков», прошедшая в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге, актуализировала проблематику своеобразия провинциальных живописных школ, гендерного конструирования провинциального портрета, в частности купеческого, вопросы атрибуции и сохранности этой живописи на примере коллекций Угличского государственного историко-архитектурного художественного музея, Государственной Третьяковской галереи, Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и др.

ПОРТРЕТИРУЕМЫЕ. ГЕНЕАЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ РОДА М. В. ЛОМОНОСОВА

Изображенные на портретах женщины приходятся друг другу родственницами: свекровью и невесткой. Ирина Федоровна Ершова, в девичестве Лопаткина, родилась 22 апреля 1782 г., в деревне Мишанинская (сейчас — село Ломоносовское) (Пекишев 2001: 23; Шумилов 2001: 27). М. В. Ломоносов не был ее прямым предком. Из трех, а по некоторым данным четырех, детей Михаила Васильевича выжила лишь дочь Елена, ее потомки породнились с известнейшими дворянскими фамилиями (Шумилов 2001: 11). Существует и вторая, так называемая крестьянская, ветвь, исходящая от единокровной сестры М. В. Ломоносова Марии. Мать Марии — Ирина Семеновна Корельская — приходилась Михаилу Васильевичу мачехой, отношения с которой у него были сложными.

Мария Васильевна Ломоносова, в замужестве Головина, стала родоначальницей многочисленного семейства, большая часть которого до 1917 г. крестьянствовала, были также купцы и мещане: Головины, Лопаткины, Титовы, Пальяновы, Дьяконовы, Галовы, Третьяковы, Доронины, Самойловы, Ершovy, Засухины, Авксентьевы, Тарховы, Быковы, Антоновы, Спиридоновы, Шалопановы, Пекишевы и многие другие. Все они происходят от трех детей Марии Васильевны: младшего сына Петра Головина (1762–1811) и дочерей Матрены Лопаткиной (1750–1830) и Анны Титовой (1757–1776?). Старший сын — профессор математики Михаил Головин (1756–1790) умер бездетным.

Бабушка Ирины Федоровны, Ломоносова Мария Васильевна (1732, д. Мишанинская — 26.10.1807, д. Хетка), родилась на Курострове (Пекишев 2001: 19; Шумилов 2001: 34), в 1741 г. осталось круглой сиротой, около 1749 г. была выдана замуж в село Верхние (Николаевские) Матигоры, где прожила до смерти. Она занималась «костоправным искусством», была грамотна, переписывалась со своим братом М. В. Ломоносовым. По примеру Михаила Васильевича зимой в 1790–1791 гг. пешком ходила в Петербург на могилу сына Михаила Головина. В 1797 г. овдовела, умерла в возрасте 75 лет «по старости долговременною болезнию». Не исповедана и не причащена «по ея суеверию», т. е. из-за старообрядческой веры.

Дед Ирины Федоровны, Головин Евсей Федорович (1726, д. Хетка, — 12.02.1797, там же), был черносошным крестьянином. В 1771 г. получил разрешение Архангелогородской губернской канцелярии построить в своей деревне кузницу, предположительно для занятия медным промыслом, которое унаследовал в дальнейшем его сын Петр². Погребен Евсей Федорович «по надлежащему отпеванию» при церкви 13 февраля на приходском кладбище.

² Медным делом занимались и другие родственники большого рода Головиных. Очевидно, обращение к этому металлу связано с тем, что медь была в этих краях доступным материалом. В начале XVIII в. месторождения меди были обнаружены на Кольском полуострове, в низовьях реки Поной (Кольский уезд Архангелогородской губернии). Из-за отдаленности территории, слабой разведанности полезных ископаемых и по другим причинам добыча и производство меди в этом районе Кольского полуострова не получили широкого развития. Заводы были закрыты в 1742 г. (Ушаков 1998: 188–190).

Матрена Евсеевна Головина (1750, д. Хетка — ?.05.1830, Архангельск) была матерью Ирины Федоровны. Известно, что в молодости она жила в Петербурге у М. В. Ломоносова и заведовала погребом в его доме на Мойке. Обучилась у своей матери также костоправному искусству. Овдовев, переехала к дочери, И. Ф. Ершовой, в Архангельск, где в 1828 г. встречалась с писателем П. П. Свиньным, записавшим ее воспоминания о Ломоносове:

...она с удовольствием вспоминает о своем житье-бытье у дядюшки в Петербурге, в небольшом каменном домике на берегу грязной Мойки. В особенности словоохотливо рассказывает она о гостеприимстве Михаила Васильевича <...> Надобно заметить, что Матрена Евсеевна играла на сих банкетах немаловажную роль, ибо, несмотря на молодые лета свои, заведовала погребом, а потому хлопот и беготни ей было немало (Свиньин 1834: 213–215).

В январе 1827 г. «по известному скромному и честному ее поведению, и как она была любимая племянница Ломоносова, а ныне находится в старости и бедности» высочайше ей была пожалована единовременно тысяча рублей (Пекишев 2001: 22). Как и мать, Матрена Евсеевна исповедовала раскол и была погребена в Архангельске раскольниками на староверском кладбище.

Известно, что П. П. Свиньин приобрел в доме Лопаткиных рукопись М. В. Ломоносова (Модзалевский 1937: 12–13), и можно предположить, что именно через свои рассказы и публикации привлек внимание императора к этой семье. Именно П. П. Свиньин мог поспособствовать в деле создания портретов Ершовых, так как и сам увлекался живописью, созданием пейзажей, приятельствовал с А. Г. Венециановым и кругом его друзей-художников. Дмитрий Сергеевич Свербеев, московский дворянин, писатель, так пишет в своих воспоминаниях: «...я много слышал толков о его живописи и о необходимости создать русскую школу. Кикин, легко увлекавшийся всеми возможными отраслями российского патриотизма, кроме либерального, попался на эту удочку и был вместе со Свиньным и Мамоновым одним из первых основателей Общества поощрения русских художников, которое, надо отдать ему справедливость, произвело Брюллова» (Записки 1899: 353).

Отец Ирины Федоровны, Лопаткин Федор Яковлевич (1746 — ?.11.1828), крестьянин деревни Мишанинской, происходил из зажиточной крестьянской семьи. Он приходился внуком Ивану Васильевичу Лопаткину, который вместе с Василием Дорофеевичем Ломоносовым участвовал в строительстве каменной Куростровской церкви, а значит, скорее всего, не был старообрядцем.

Таким образом, Ирина Федоровна, в девичестве Лопаткина, в замужестве Ершова, происходила из крепкого, зажиточного крестьянского рода. Ее брат Иван остался в деревне Мишанинской, где был успешен в создании изделий из кости. Другой брат, Егор, жил там же в своем доме, возвращая свою большую многодетную семью. Сама же Ирина Федоровна стала горожанкой, выйдя замуж в 1800 г. за Ершова Алексея Семеновича (Степановича) (1775 — 20.10.1820), мещанина из Архангельска, торговавшего соленой и свежей рыбой. У них было двое детей: Василий и Екатерина. В возрасте тридцати восьми лет Ирина Федоровна овдовела и прожила всю оставшуюся жизнь в Архангельске. О ее великом предке в семье помнили, говорили и даже опирались на его славу, ведь, как уже упоминалась выше, Матрена Евсеевна обращалась за денежной помощью к императору. В этом роду встречались приверженцы старой веры, особенно среди женщин, были распространены смешанные браки православных староверов и последователей никонианских реформ, например брат Ирины Федоровны Егор был женат на раскольнице из Нижних Матигор. Упоминание в архивных описаниях о старой вере, расколе или «суевериях» на протяжении XIX в. среди потомков М. В. Ломоносова встречаются регулярно, но, судя по тому, что Ирина Федоровна, ее муж и дети похоронены на обычном городском кладбище, можно предположить, что как минимум в конце жизни они не были раскольниками.

Умерла Ирина Федоровна 15 марта 1846 г. от «водяной болезни» и похоронена на городском кладбище на Быку (сейчас Ильинское кладбище) в Архангельске. Архивные описания говорят, что Ирина Федоровна была костоправкой, как ее мать и бабушка. Она обладала искусством «тре-

нием рук» (массажем) снимать боли, вызванные простудой. В 1838 г. за долгую лечебную деятельность пожалована от императора Николая I бриллиантовым перстнем в 500 рублей «в уважение ее безвозмездных трудов в пользу страждущих и во внимание к заслугам, оказанным на поприще словесности и наук знаменитым предком ее статским советником Ломоносовым». Достоверно неизвестно, насколько широко была распространена слава о целительстве Ирины Федоровны в России. Но можно предположить, что внимание императора к ее деятельности имеет те же корни, что и царское внимание к Матрене Евсеевне, то есть через старание П. П. Свинына.

Если Ирина Федоровна с мужем, как и предыдущее поколение ее старших родственников, мать и бабушка, числились в крестьянстве, то поколение ее детей перешло в купечество. Традиционно для того времени супружескую пару выбирали, ориентируясь на ровню в количестве земли и достатка. Сватовство в семью жениха, бывшего по статусу немного выше рода невесты, считалось в порядке вещей. В то же время не приветствовалось выдавать девушку замуж в гораздо более богатую семью, где она могла оказаться «не по росту», чувствовать себя служанкой (Ефименко 1884: 35). Сама Ирина Федоровна была выдана замуж за архангельского «старожила» (Пекишев 2001: 24). Неизвестно, превосходил ли он ее в достатке, но проживание в городе было на тот момент своего рода социальным лифтом. Дочь Ирины Федоровны Екатерина (род. в 1801 г.) в семнадцать лет была выдана замуж за архангельского купца 3-й гильдии Матвея Андреевича Засухина. Екатерина умерла в возрасте двадцати шести лет после родов шестым младенцем. Смерть женщины в родах в те времена была частым событием, но, проследив род Ломоносовых, можно отметить, что в представленной статистике все же это было редкостью. А вот показатели высокой младенческой смертности подтверждаются часто: все шестеро детей Екатерины и Матвея Засухиных, т. е. внуки Ирины Федоровны, умерли в детстве.

Сын Ирины Федоровны Василий Алексеевич Ершов (1804–1857) — архангельский мещанин, а затем купец 3-й гильдии, корабельный маклер и публичный нотариус. В 1827 г. он женился на восемнадцатилетней дочери архангельского мещанина Акулине Кузьминичне Уткиной (1809–1864), которая изображена на втором интересующем нас портрете. Василий и Акулина были родителями четырех детей, двое из которых умерли во младенчестве, а двое дожили до взрослого возраста.

Судя по немногочисленным архивным сведениям, их сын Михаил Васильевич Ершов был человеком неординарным и решительным. Купец 3-й, а затем и 2-й гильдии, он числился головой города Архангельска в 1881, 1883, 1884 гг. Купечество не было прижизненным или наследственным состоянием. Статус купца сохранялся при ежегодной уплате налога с объявленного капитала. К первой гильдии приписывали с капиталом не менее 50 тысяч, 30 тысяч — ко второй и 8 тысяч — к третьей (Кирсанова 2006: 72). Небольшая задержка выплат могла привести к исключению из гильдии, что позже и произошло с М. В. Ершовым. В 1885 г. Ершов продал все свое имущество и переехал на Урал, где, видимо, и разорился³.

Известно, что Михаил Ершов с женой доживали свою жизнь в Екатерининской богадельне в Москве, где и умерли после 1911 г. Жена Михаила Александра Васильевна, в девичестве Спиридонова (1851 — после 1911), продала миниатюрные портреты Ершовых в 1908 г. Государственному историческому музею (Акт № 287-48).

³ На сегодняшний день неизвестно, в какое именно дело или предприятие Михаил Ершов вложил деньги, но можно предположить, что изменения, происходившие в Уральском регионе в пореформенное время после отмены крепостного права, могли нарушить его планы, расчеты и надежды: «Во второй половине XIX века общее число металлургических заводов, и казенных, и частных, на Урале сокращалось за счет закрытия наиболее убыточных горнозаводских производств, с одной стороны, и укрупнения конкурентоспособных по ресурсам и выпускаемой продукции, а также способных к модернизации предприятий — с другой» (Запарий, Бармин, Тарасов 2020: 30).

КАРТИНА КАК МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ. ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ ПОРТРЕТОВ, СОСТОЯНИЕ, ВОПРОСЫ ХРАНЕНИЯ

Рассматриваемые портреты написаны в 1840-е гг. в Архангельске неизвестным художником. Информация об этом указана на оборотной стороне паспарту. В акте передачи этих портретов из ГИМ эта информация подтверждается, как и в каталоге выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» (Модзалевский 1912: 10).

Портрет Ирины Федоровны Ершовой, внучки Марии Васильевны Головиной, выполнен в технике масляной живописи по картону. Портретируемая изображена по пояс, на условном фоне, сидящей. Одега в темно-лиловый сарафан, обшитый позументом, и белую исподнюю рубашку, на голове — голубая шелковая косынка, на шее — восемь рядов жемчуга, в ушах — серьги с жемчугом и красным камнем, на указательном пальце — кольцо. Портрет защищен стеклом, обрамлен в паспарту черного цвета, поля которого украшены черной бархатной тканью или бархатной бумагой, изображение окаймлено бумагой золотого тиснения или позолоченной басмой. Размеры с паспарту 15,0 × 14,0 см, размеры изображения 7,0 × 8,5 см. Оригинальное, прочное, эстетически удачное оформление этого портрета, с одной стороны, создает благоприятные условия для его сохранности, но, с другой — не дает увидеть особенности красочного слоя, выяснить особенности грунтовки и лакового покрытия. Визуально можно подтвердить выбор основы — картон (рис. 1а, б, см. вклейку).

Выбор картона как удобной и дешевой основы для миниатюрной живописи поддерживается всеми авторами книг о технике и технологии живописи, к которым мы обращались. «Тем же способом как бумага приготавливаются для живописи и картоны, большей или меньшей толщины. Он еще удобнее бумаги, потому что жестче и не требует особой поддержки. Неудобство картона заключается в том, что он легко коробится, в особенности более толстые сорта, и потому мы советуем выбирать лучше тонкие, не свыше полсантиметра толщины» (Йеннике 1891: 17).

Портрет Акулины Кузьминичны Ершовой, невестки Ирины Федоровны, выполнен масляными красками по сафьяну (Акт № 287-48). Портретируемая изображена сидящей на стуле, в голубом открытом платье. На плечах у нее белая, узорчатая шаль, на шее — четыре ряда жемчужных бус, скрепленных в центре красным камнем прямоугольной формы, в ушах — серьги, похожие по форме и ювелирному оформлению на те, что у Ирины Федоровны, но с голубым камнем, на голове — платок бледно-сиреневого цвета, завязанный на купеческий манер узлом. Паспарту портретной миниатюры Акулины Кузьминичны оформлено точно так же, как и в портрете Ирины Федоровны. Размеры с обрамлением 15,0 × 14,0 см, размер изображения — 6,0 × 7,0 см (рис. 2а, б, см. вклейку).

Сохранность рассматриваемых портретов удовлетворительная. На внутренней стороне стекла портрета Ирины Федоровны заметны две крупные царапины, но само изображение не повреждено. Кое-где на полях паспарту также заметны царапины и потертости. Указанная в акте Музея М. В. Ломоносова основа, на которой написан портрет Акулины Кузьминичны, сафьян, вызвала сомнения. Изображение действительно имеет морщинистую фактуру, нехарактерную для холста, дерева или картона⁴.

На сегодняшний день не найдено иных примеров выбора сафьяна как основы для масляной живописи. Обращение к работам по технике и технологии живописи также не дало внятных ответов. Книга Ж. Вибера, пережившая множество переизданий с 1908 г., предлагает следующий исторический обзор основ для масляной живописи:

⁴ В качестве примера необычных основ для портретных миниатюр нам удалось найти множество портретов дворян, исполненных в технике акварели на слоновой кости, и один портрет купчихи (неизвестной женщины, 6,9 × 6,3 см, акварель, гуашь, карандаш, Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, ГК: №13209838). Поиск осуществлялся на основе коллекций, выложенных на сайтах Госкаталога, Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи и ряда крупных областных музеев России. Здесь и далее при ссылках на конкретные изображения указаны номера из электронной базы данных: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru> (дата обращения: 30.06.2023).

В старину писали по дереву, дубленой коже, мрамору, сланцу, на стенной известковой штукатурке и даже просто по камню, насытив его смолой, которую сперва подогревали, чтобы дать ей возможность глубже проникнуть в основу. <...> В исключительных случаях, для особенно ценных картин, на доску наклеивалась кожа, покрываемая слоем смолы, поверх которой накладывались довольно толстые пластинки золота (тонких, как теперь, тогда не умели еще делать), благодаря чему такие картины (иконы) представляли значительную ценность, искушавшую алчность богомольцев, поэтому такие картины, рассчитанные на долговечность, были скорее всех разрушены (Вибер 1897: 232).

Профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в Санкт-Петербурге Д. И. Киплик, чья книга с 1925 г. была много раз переиздана, писал: «Акварель в старину выполнялась на пергаменте, который состоял из отбеленной кожи, на тонких пластинках слоновой кости, которая применяется в миниатюрной живописи и поныне, на льняных отбеленных тканях и уже значительно позднее — на бумаге» (Киплик 2002: 91).

Цитируемые выше авторы размышляют об основах станковой живописи, но если посмотреть шире, то известно, что кожаная основа использовалась для декоративных обоев, например для оформления мемориального комплекса палат Романовых в XIX в.:

Эти фландрские кожи XVII века император Александр II получил от барона Симолина для музея в палатах, но их не хватало, и государь распорядился докупить недостающее количество. Кожаные обои приобрели в Петербурге, у продавца древностей Паллацио. Они сохранились до нашего времени и украшают сейчас стены «кабинета боярина» (Щуцкая 2017: 177).

Кожевенное производство в России активно развивалось, особенно начиная с петровского времени. В XVII в. чаще упоминаются производство по выделке сафьяновых кож в Торжке, Ярославле и Устюге Великом, где делали самобытные изделия: богато украшенную обувь, пояса и кошельки. Широко был распространен кожевенный промысел в Поволжье, позже, к середине XVIII в., распространился в Курске, Каргополе, Соликамске (Сайфутдинова 2020: 86). Можно предположить, что эксперимент с живописью масляной краской на сафьяне был непопулярным, но опробованным, ведь неизвестный художник из Архангельска обратился именно к этой основе, выполняя портрет на заказ, а значит ручаясь за качество и долговечность.

Возможно, версия о сафьяновой основе ложная. В коллекции Ивановского историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурлыгина хранится миниатюра (9,5 см в диаметре, ГК № 42231610), портрет пожилого мужчины, выполненный на основе из папье-маше и имеющий на поверхности выраженную равномерную морщинистую фактуру⁵, напоминающую поверхность портрета А. К. Ершовой. Папье-маше в сущности — это размоченный и спрессованный картон, и, возможно, употребление специфического грунта или лака, а также неправильные способы высушивания или хранения миниатюры с изображением А. К. Ершовой могли привести к столь необычной фактуре поверхности. От сотрудников ГИМ получена информация о том, что портреты эти были приобретены от Александры Васильевны Ершовой в 1908 г., в описании в графе «материал» указано «масло», основа же не указана. На сегодняшний день эту версию, так же как и версию о сафьяне, нельзя доказать или опровергнуть, и необходимо проводить лабораторные исследования.

⁵ Сотрудники Ивановского историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурлыгина подтвердили наши предположения о технике исполнения этого портрета.

НЕИЗВЕСТНЫЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ ХУДОЖНИК И ЕГО ВРЕМЯ. ТРАДИЦИЯ КУПЕЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Изображения Ершовых предполагают и еще один предмет исследования, связанный с традициями купеческого портрета, чьи самобытные черты сформировались ко второй четверти XIX в. Большинство искусствоведов сходятся во мнении, что «купеческий портрет» — понятие собирательное, обозначающее портретное изображение купцов, мещан, рядовых священнослужителей, казаков, старообрядцев, богатых и простых крестьян, но некоторые, в частности О. В. Александрова (2007: 4–5), настаивают на более узком содержании понятия, так как предметом изображения данного портрета являются исключительно купцы, купчихи и члены их семей. В случае с изображением Акулины Кузьминичны это необходимое условие укладывается в заявленную формулу: перед нами портрет купчихи. Но в случае с Ириной Федоровной рамки этого термина расширяются, хотя иконография ее портрета в целом не противоречит купеческим образам 1830–1840-х гг.

Алексей Валентинович Лебедев в книге «Тщанием и усердием. Примитив в России...» выделяет несколько этапов развития купеческого портрета, считая 1820–1840-е годы периодом расцвета «классического» типа (Лебедев 1998: 208). Имитация дворянской иконографии с изображением портретируемых во взволнованных позах, с высокими прическами, в платьях по моде барокко с глубоким декольте, детали интерьера и разнообразные аксессуары — всё это оказалось тупиковым путем развития (например, портрет купчихи с веером неизвестного художника, 1780-х, ГИМ, ГК № 5013537; портрет П. Е. Юрганова, «купецкого сына из Чердыни», неизвестного художника первой половины XIX в., Пермский музей, ГК № 6247616; портрет купчихи Авдотьи Михайловны Гундоровой неизвестного художника, второй половины XVIII в., ГТГ, ГК № 11179055). «Разбогатевший купец начинает рядиться в дворянские одежды, брить бороду и заказывать свои изображения (портреты П. А. и В. П. Пановых из Солигаличского музея). В эту эпоху самосознание купеческого сословия находится в стадии формирования» (Лебедев 1998: 211).

Гораздо более перспективной оказалась другая ветвь иконографии, связанная с воплощением требований и ожиданий заказчиков: «Появление жанра невозможно, если в обществе не существует устойчивой потребности в нем. Надобность в купеческом портрете формируется в среде особого слоя русских купцов — трудолюбивых выходцев из крестьян, ревностных старообрядцев» (Александрова 2007: 15–16). Постепенно к первой четверти XIX в. в купеческом портрете складывается своя особенная, узнаваемая портретная репрезентация. Стандартизированные провинциальные портреты неизвестных мастеров 1810–1840-х гг. объединяются следующими признаками: условный темный фон, плоскостность, частые ошибки с анатомией, орнаментальность, ограниченный набор аксессуаров, мебели, предметов быта, обычно поясное изображение модели с поворотом в три четверти, одетой в определенный костюм, детали которого подчеркивают ее сословную принадлежность (портрет неизвестной архангелогородской купчихи в коричневой душегрее, 1790-х, ГИМ, ГК № 5012800; портрет купчихи А. М. Серебряковой, 1813, х. м., ГТГ: инв. № 6282; портрет неизвестной крестьянской девушки с цветком, ГИМ⁶).

А. Д. Акимова и К. Н. Гаврилин формулируют общую характеристику этапа расцвета провинциальных школ в 1810–1850-х годов следующим образом: «Возрастает культурный обмен между провинцией и столицей, провинциалы поступают в Академию художеств, а академики открывают в провинции частные художественные школы, оказывающие влияние на провинциальный портрет, привнося в его живописную технику и художественный образ элементы академической школы. Появляются свободные художники, которые, становясь частью городского сословия, а также следуя академической системе жанров, обретают специализацию. Развивается дилетантизм, художественный примитив, отмеченный собственной техникой живописи» (Акимова, Гаврилин 2022: 65). Среди провинциальных школ живописи наиболее известны Арзамасская школа

⁶ Подробную иконографию и историю этого портрета можно найти в статье: (Акилова 2020: 169–179).

в Нижегородской губернии, созданная художником-академиком А. В. Ступиным, и школа А. Г. Венецианова в деревне Сафонково Тверской губернии.

Именно в период 1830–1840-х гг. появляется большое количество подписных произведений (известны имена таких живописцев, как Н. Мыльников, И. Тарханов, П. Колендас), а купеческий портрет обретает свою «авторскую» фазу (Лебедев 1998: 216). Критика академической методики обучения появилась уже к первой четверти XIX в. Так, К. Н. Батюшков писал: «Изучение правил, беспрестанное и упорное наблюдение изящных образцов недостаточны... мы научаемся избегать ошибок, но как творить изящное никогда не научимся». В незаконченном сочинении «Мысли по живописи» А. Р. Томилов⁷ остерегал художников: «В отношении изящных искусств, — говорил он, — чувство часто вернее и всегда естественнее руководствует нами, нежели рассудок. Искусство должно приблизиться к жизни, простой натуре, отвечать природе человека, его естественным чувствам» (цит. по: Алексеева 1982: 31–32). Если академическое искусство было ограничено античными гипсами и идеальными образами, то ремесленное искусство первой четверти XIX в. также находилось под большим влиянием строгой парсуны, протожанра портрета, отсылающего к иконописным традициям. Безымянный архангельский мастер, будь он городским или сельским ремесленником-универсалом, жанристом, пейзажистом или портретистом, в значительной степени преодолел традицию деиндивидуализации образа через обращение к натуре. В этом смысле он близок к художественному методу школы Венецианова: «Венецианов стремился уничтожить обычно существовавший разрыв между учебным процессом в мастерской и реальными впечатлениями, получаемыми учеником от повседневной жизни. Он ставил перед начинающим художником живую натуру — крестьянина, дворовую девушку или профессионального натурщика — и учил передавать формы человеческого тела и лица исходя не из отвлеченного канона, а всматриваясь в конкретное, живое человека» (Алексеева 1982: 120). Причислять неизвестного художника из Архангельска к школе Венецианова совершенно бездоказательно и не оправдано никакими фактами. Мы лишь подчеркиваем общие влияния и художественный контекст, который подтверждает время создания рассматриваемых миниатюр, подчеркивает их художественную ценность.

Выбор показательной для модели позы тела и выражения лица, размещение моделей в пространстве условного фона, создание индивидуального колористического решения — через совокупность этих выразительных средств автор портретов Ершовых смог передать как особенности портретируемых, так и свой личный стиль. Он был знаком с анатомией человека и в целом, за исключением неловко написанной руки Ирины Федоровны, со своей задачей передачи пропорционального объемного тела человека справился отлично. Его немного суховатая, сдержанная, графическая манера рисунка дополнена ярким колористическим решением каждой миниатюры индивидуально. Оба портрета написаны в единой колористической гамме, письмо гладкое. Растяжка цвета на заднем плане выполнена равномерно, лишь слегка выделена область вокруг головы Ирины Федоровны. При передаче тона карнации лица, наложении теней и создании объемной формы, например одежды, художник работает преимущественно пятном, тогда как мелкие складки лессирует широкими штрихами. В своей живописной манере он точно следует натуре, это видно по живым лицам изображенных и позже подтвердится при анализе костюмов обеих Ершовых. Его реалистический метод, без сомнений, был востребован и уважаем заказчиками, ведь в портрете необходимо было передать не только узнаваемые черты лица, но и костюмы, определявшие и подчеркивавшие статус портретируемых.

В портрете Ирины Федоровны чуть желтоватый тон ее кожи гармонично рифмуется с золоченым позументом сарафана. Синяя косынка и лиловый тон сарафана особенно ярки в соседстве с белоснежной льняной рубашкой. В целом по колориту портрет Ирины Федоровны более светлый, чем портрет ее невестки, что уместно для возраста модели: лишние тени старят и дают избыточный рельеф лица.

⁷ Алексей Романович Томилов (1779–1948) — русский коллекционер и ценитель искусства.

В изображении Акулины Кузьминичны больше контрастов и эффектных сопоставлений: нежно-розовые оттенки лица, платка и жемчуга — с синим платьем, яркой шалью, выделяющейся на темном фоне. Такое решение подчеркивает милый образ женщины и ее молодость. Идея экспонирования этих портретов именно в паре поддерживается форматом и оформлением паспарту. Дуэт портретов подчеркивается и колоритом: оттенок синего в косынке старшей женщины повторяется в платье младшей, лиловый оттенок в косынке младшей вторит цвету сарафана старшей. Цветовые переключки объединяют эти портретные миниатюры в живописную сюиту образов женщин двух возрастов, показывая также две разные грани жизни купеческого сословия.

Разворот плеч Ирины Федоровны, ее осанка, взгляд говорят зрителю о том, что к моменту написания портрета она была главой семейства. В связи с тем, что художник сделал два портрета, ее и невестки, можем предположить, что она проживала вместе с семейством сына Василия или недалеко от них. К. П. Гемп в книге «Сказ о Беломорье» приводит цитату из разговора с бабушкой Анисьей Яковлевной: «Помор на море хозяин, ему не перечь, а поморка во дому и в детях на равных, а иной раз она над им верх берет, больше эти дела знает; слово каждого, мужа и жены, — слово хозяйское. Она в дому большуха, так у нас хозяйка зовется». И дальше продолжает излагать свои наблюдения: «Со многими поморками повстречалась я в жизни. По праву величают хозяйку — большуха. Прежде всего она — природная семьянинка: гордится большой семьей, заботится о ней, поучает ее; она хозяйственна, уверена в себе, знает себе цену, смелая, держится в молодые годы с достоинством, а станет старше — это уже степенная, знающая цену труду, умудренная жизнью женщина» (Гемп 2022: 131–132). Ксения Петровна пишет так о пожилых поморках начала XX в., но можно предположить, что большая часть этих женских черт сложилась и была устойчивой на протяжении XIX в. и вполне справедлива по отношению к Ирине Федоровне. Кроме того, Ирина Федоровна, помимо ведения хозяйства, воспитания детей и внуков, занималась общественным делом — целительством.

Костюм на купеческих портретах семиотичен, о чем не раз говорилось в исследованиях: «В образной структуре купеческого портрета огромная роль отводится таким его компонентам, как одежда, прическа, украшения. Речь идет, конечно, не о личных вкусах и пристрастиях, а об образе жизни и мышления... Костюм, украшения, борода, прическа перестают быть бытовыми атрибутами или средствами характеристики конкретной личности, а становятся своего рода словесными знаками, выполняющими важную функцию узнавания» (Островский 1979: 67). Для позирования художнику Ирина Федоровна выбрала традиционный народный костюм, надела свои лучшие украшения: кольцо, серьги, несколько рядов жемчужного ожерелья, — следуя традиции, она держит в руках белый платок.

Изображение крестьян в народной одежде в живописи XVIII — первой половины XIX в. не редкость. Традиционные фасоны, сшитые по немного отличавшейся моде разных губерний, можно встретить, например, на портрете дочери Агаши Д. Г. Левицкого (1785, х. м., ГТГ инв. № 5631), В. Л. Боровиковского (портрет Торжковской крестьянки Христины, 1795, х. м., ГТГ инв. № 15178), на картинах А. Г. Венецианова и его последователей (Пряха Тверской губернии, 1830-е, к. м., ГТГ инв. № 153; Крестьянская девушка за вышиванием, 1843, к. м., ГТГ инв. № 4057). Но в портрете Ирины Федоровны мы видим не просто демонстрацию платья, а самоидентификацию через такого рода наряд. Ее верность традициям, возможно отголоски старообрядческой строгости ее семьи, проявляется в деталях: волосы строго убраны под платок, позумент сарафана украшен золотой вышивкой, отражающий традиционный для тех мест художественный промысел.

Золотое шитье было распространено в Архангельском крае. Золотыми нитями вышивали церковные облачения. Центрами золотошвейного мастерства были монастыри в Шенкурске, Сольвычегодске, Каргополе, Сумском посаде. Золотошвейным делом на Севере занимались уже с XVI в. Золотая нить привозилась в Архангельск из-за границы, но с развитием отечественного производства золотных и серебряных нитей в XVIII в. это шитье получило большее распространение. Золотыми нитями и жемчугом украшали праздничную одежду: сарафаны, платки, пояса.

Ромб и розетки или условные цветы также встречались на одежде часто и были вариантами свастических солнечных символов плодородия и продолжения жизни (Архангельская народная вышивка... 1954: 4–5). Русская одежда являла собой символ национальности, сословия, принципиальной традиционности и, более того, своеобразия купеческого быта (Для памяти потомству своему...» 1993: 13). В коллекции государственного музея «Малые Корелы» удалось найти фото коротень⁸ второй половины XIX в., чьи позументы оформлены похожим на сарафан Ирины Федоровны образом (Т-1183)⁹, Архангельский музей изобразительных искусств в разделе «Севернорусский народный костюм»¹⁰ предлагает пример праздничной женской одежды, на сайте РЭМ в разделе «Вологодский костюм» также можно найти сарафаны и коротеньки с золочеными позументами (РЭМ 192-25, 622-12)¹¹. Довольно часто купчихи позировали в народных костюмах, например портрет Марии Григорьевны Кожевниковой начала XIX в. из Угличского музея 1807 г. (ГК № 3218283), портрет Ржевской купчихи Филатовой, 1840-х (ГК № 34218911) и неизвестный портрет купчихи (ГК № 13566092) — оба из Государственного Эрмитажа и др.

Общий предмет одежды в костюме Ершовых, в целом встречающийся часто на купеческих портретах, — это косынка или платок, завязанный на купеческий манер узлом надо лбом. Н. П. Лютикова рассматривает женский костюм Каргополя на основе документов, описей, завещаний: «Среди разнообразия платков в гардеробе горожанок в первой половине XIX в. всегда было несколько косынок — миткалевых, коленкорových, кисейных, но чаще шелковых-тафтяных и “гарнитуровых” разных цветов» (Лютикова 2015: 352). Далее перечисляются косынки, украшенные золотым шитьем, кокошники с жемчугом и золотой фольгой и пр. Можно предположить, что однотонные головные платки, складки которых заметно блестят, у старшей и младшей Ершовой шелковые, а точнее «гарнитуровые»¹².

Прежде чем перейти к описанию костюма Акулины Кузьминичны, обратим внимание на еще один общий аксессуар в нарядах обеих женщин — это жемчужные бусы. Если у старшей женщины жемчуг чуть более мелкий, написан круглыми бликами белил, то у младшей жемчуг розоватого оттенка и, скорее всего, более крупный, но неровный. Иначе и собрано ожерелье: не низкими, как у Ирины Федоровны, а объединены в ювелирную композицию колье.

Иностранцы называли жемчуг «русским камнем» поскольку основные жемчугоносные европейские реки находились на севере России. По красоте и ценности северный жемчуг немногим уступал морскому из Черного моря и Индийского океана. Любовь купеческих женщин к жемчугу отмечалось особенно: «Что касается богатых лиц среднего класса, именно купеческих жен, то наряду с драгоценными камнями они имели большое пристрастие к жемчугу. Он был в такой моде, что цена на хорошия бурмицкия зерна стояла очень высокая. Не говоря уже о головной прическе, где жемчуг находил себе применение во всевозможных ея украшениях, начиная от обыкновеннаго русскаго кокошника и кончая кокетливой, хитросплетенной из его нитей наколкой; им украшали дамы свои платья, надевали вокруг шеи до двенадцати ниток с нанизанными на них крупными жемчужинами» (Полилов-Северцев 1907: 40). Архангелогородские женщины Ершовой по праву гордились этими украшениями, следуя не только общероссийской моде, но и традициям своих предков.

При сравнении этих женских портретов можно заметить разницу в темпераментах портретируемых, несмотря на строгое следование иконографическому канону: поясному изображению, повороту модели в три четверти, условному фону. Подчеркивая тонкие черты лица Акулины

⁸ Короткая парчовая женская одежда.

⁹ Сайт ФГБУК «Архангельский государственный музей деревянного зодчества и народного искусства “Малые Корелы”». URL: <https://collections.korely.ru/> (дата обращения: 30.06.2023).

¹⁰ Сайт ГМО «Художественная культура Русского Севера», Архангельск. URL: http://www.arhmuseum.ru/collections/view/27#e_info (дата обращения: 30.06.2023).

¹¹ Сайт ФГБУК «Российский этнографический музей». URL: <https://collection.ethnomuseum.ru> (дата обращения: 30.06.2023).

¹² *Гродетур* (гарнитур) — «очень плотная одноцветная, как правило темных оттенков, шелковая ткань... Немнущаяся и ноская, она использовалась для шитья женского и мужского платья, получив особое распространение в среде купечества и духовенства» (Кирсанова 1995: 86).

Кузьминичны, ее напряженные плечи, застенчивый, скромный взгляд, немного напоминающий по настроению «Крестьянку с васильками» А. Г. Венецианова (1820-е, х., м., ГТГ инв. № 154), художник создает живое, выразительное лицо, отличающееся от кукольно-застывших лиц, часто запечатленных на портретах этого периода (портрет молодой женщины в синем платке из дома купцов Кузьминых, х., м. ГМО «Художественная культура русского Севера», ГК № 8907635).

Акулина Кузьминична одета в платье европейской моды, а не в русский народный, как у свекрови, костюм. Перед нами тридцатилетняя женщина другого поколения: горожанка от рождения, живущая в семье с нарастающим достатком. Ее волосы, так же как у свекрови, собраны, но при этом прическа — гладко уложенные волосы с центральным пробором — чуть видна сквозь платок. Укладка ее волос далека от столичных мод 1830–1840-х годов, когда женщины выводили завитки над висками и делали два косых пробора (Кирсанова 2006: 39). Нам неизвестно ничего об образовании, интересах и социальных достижениях Акулины Кузьминичны. Умела ли она говорить по-французски, играла ли на гитаре или пианино, каковы были ее предпочтения в чтении — все эти предположения возникают в связи с воспоминаниями событий и образов героев купеческого сословия пьесы Н. В. Гоголя «Женитьба» (1833) или А. Н. Островского «Праздничный сон — до обеда» (1857), но пока не имеют подтверждения.

Акулина Кузьминична выбрала синее платье с небольшим декольте, верхняя часть лифа которого украшена мелкими складками и пышными рукавами. Похожий фасон можно встретить у неизвестной купчихи на портрете из ГЭ (ГК № 13566099), более парадный вариант встречается у еще одной неизвестной купчихи на портрете неизвестного художника (ГК № 13566111), а также на портрете Евдокии Васильевны Пивоваровой, середины XIX в. из Угличского музея (ГК № 3218244). Такого рода платья в тех или иных вариациях часто встречаются на портретах 1840-х гг., из чего можно предположить, что Акулина Кузьминична выбрала модное платье, к тому же шедшее ей к лицу. Кроме того, именно такой фасон платья подтверждает время создания портрета. Он предполагал ношение корсета, вернувшегося в женскую моду в 1820-х гг., сменив свободные платья-туники с высокой талией. Раиса Кирсанова в очерке, посвященном картине П. А. Федотова «Сватовство майора», так пишет об этой традиции: «Носить корсет девочек приучали с детства. В пять лет им надевали тугий пояс, формирующий талию, а с двенадцати — легкий, но настоящий корсет, который по достижении брачного возраста (первых выездов и приемов) заменялся на настоящий дамский, не дававший ни малейшей пощадки» (Кирсанова 2006: 62).

Самый яркий и удивительно тонко выписанный элемент одежды у Акулины Кузьминичны — это шаль. Англичанка Марта Вильмот, гостившая в России в начале XIX в., так пишет в письме матери в 1803 г.: «Все носят шали, они в большой моде, и чем их больше, тем больше вас уважают. У меня шесть. Нужно сказать, мода эта чрезвычайно удобна. Шали бывают огромными (даже в три человеческих роста), один конец ее обертывается вокруг руки, другой спускается до земли. С утра до вечера, по здешней моде, я кутаюсь в черную с желтым шелковую шаль» (Письма сестер М. и К. Вильмот... 1987: 238). В углы шалей могли вшиваться золотые шарики, своей тяжестью удерживавшие шали в нужном положении. Шарики иногда вплетали в кисти. Цвет шали и соотношение каймы с фоном подчинялись моде.

Шали и платки появились в России в конце XVIII — начале XIX в., преимущественно в костюме богатых дам, как теплое дополнение к легкому ампируму платью. Сначала шали привозили из Европы, но постепенно развивались и российские мануфактуры, так что к 1830-м годам шелковые, хлопковые или шерстяные шали, не только тканые, но и с набивным или вышитым рисунком стали доступны и купцам средней руки, и мещанам. Основными российскими текстильными предприятиями были Трехгорная мануфактура, основанная в 1799 г. В. И. Прохоровым и Ф. И. Резановым, фабрики семейства Барановых, ткацко-набивные заведения купцов Посылиных в Шуе, известные с конца XVIII в., Шуйская мануфактура Рубачевых, предприятия московских фабрикантов Гучковых, ситценабивные мануфактуры в Иваново и др. До настоящего времени не

прекращается история Павлово-Посадской платочной мануфактуры (Соболев 1934: 405–410). Александра Осиповна Смирнова-Россет, фрейлина Императорского двора, друг и собеседник Н. В. Гоголя и А. С. Пушкина, так описывала в своих воспоминаниях 1840-х гг.: «Еще я видела даму, в которой на фабрике делают шали наподобие турецких, я никогда бы не подумала, что она не настоящая, я, которой так известны турецкие шали. Астромова сказала, что они не будут как турецкие, но лучше, чем купавинские (купавинские делали у Юсупова). У помещицы Колокольцовой, кажется в Саратовской губернии, ткали шали» (Смирнова-Россет 1989: 112).

Со временем шаль стала неотъемлемым аксессуаром женских купеческих портретов. Яркий образец шали с солнечным золотистым узором представлен на портрете купчихи из Каргопольского музея (ГК № 7825255), на портрете неизвестного мастера Александры Ивановны Темериной 1840-х гг. из Переславля-Залесского историко-архитектурного и художественного музея (ГК № 11130365), в портрете неизвестной купчихи 1810-х годов из собрания ГИМ (ГК № 5013160), на портрете Прасковьи Ивановны Шапошниковой 1829 г. из Угличского музея (ГК № 32183180) и на многих других. Н. П. Лютикова перечисляет платки и шали, сотканые «на манер кашемировых» в 1830–1840-х гг. и популярных у каргопольских мещанок и купчих этого же времени: «шаль кашемировая с травками 5 р.» (1833), «большой белый терновый платок с каймами, большой полушерстяной платок с синими пунцовыми и желтыми клетками (1850), «платок драдидамовой с кистями голубаго цвета и с красными каймами (1850)», большой кашемировый платок с маленькою каймою с цветами длиною 1 аршин 14 вершков (1850)» (Лютикова 2015: 353). Сложно сказать наверняка, где была изготовлена квадратная шаль Акулины Кузьминичны Ершовой, удобно и симметрично расположившаяся на ее плечах. По декоративному решению выбранная шаль ближе к вариантам, изображенным на портретах Шапошниковой и Темериной: на белом фоне ближе к краям располагается яркий флористический орнамент, с каймой, с небольшой бахромой или совсем без нее. На сайте ГИМ выложены фотографии образцов шерстяных шалей первой половины XIX в.¹³ (ГИМ № 55753/189, № 102978) с мотивом веток цветущей сирени и декоративных восточных «огурцов», по оформлению похожие на ту, что представлена на портрете Акулины Кузьминичны.

Через выбор костюма автор портретов Ершовых фиксирует в образах своих героинь не прихотливый момент позирования, не сиюминутное настроение, а «ролевую функцию» (Лебедев 1998: 229).

Сформировавшееся ко второй половине XVIII в. деление на парадный и камерный портреты постепенно размывается, но все же еще сохраняется к 1830–1840-м гг. Приведенную далее цитату можно в полной мере отнести к портретным миниатюрам Ершовых:

Статичные позы, полное душевное равновесие — ни деятельность, ни праздность — некое третье состояние. Это, бесспорно, не «бытовой», а самый что ни на есть парадный из парадных портретов, утверждающий в едином образе «муж-жена» главные сословные ценности — достоинство и достаток семьи, уклад ее жизни (Зерцало... 2022: 18).

Сохраняя парадность настроения и костюма, эти портретные образы показывают теплоту семейного круга благодаря своему миниатюрному формату, почти совпадающему с размерами ранних дагеротипов, предвдаря традиции фотографий для семейного альбома.

Купеческий портрет истощился как самобытный востребованный жанр к 1860-м, когда фотография вытеснила живопись, унаследовав при этом ряд ее основных черт. В пореформенной России быстро менялись вкусы, мелкое купечество или мещанство выбирало фотографию (Фотоотпечаток. Кольские поморки, 1887, РЭМ № 8764-758; Фотоотпечаток. Две бабы в богатых костюмах. Архангельская губерния, 1910, РЭМ № 2638-50), а крупные купцы и меценаты, такие как Морозовы, Третьяковы и Мамонтовы, ожидали портреты иного содержания, и эстетического, и психологического, нежели их предки. Тему купеческого портрета продолжали переосмыслять в своих исторических фантазиях художники конца XIX — начала XX в.: А. П. Рябушкин «Семья купца XVII века»

¹³ Электронный каталог ФГБУК «Государственный исторический музей». URL: <https://catalog.shm.ru/> (дата обращения: 30.06.2023).

(1896, х., м., ГРМ Ж-4354), многочисленные купчихи на картинах Б. М. Кустодиева, крестьянские «вихри» Ф. А. Малявина и пр. Но это уже совершенно другая страница в истории российской живописи.

* * *

Таким образом, рассмотрев два миниатюрных портрета Ершовых, представленных в экспозиции Музея М. В. Ломоносова, в контексте истории российского купечества, истории рода М. В. Ломоносова, местных традиций Архангельской губернии, истории костюма, художественных промыслов и производства, а также традиций портретной живописи 1830–1840-х годов и развития реалистического метода в русской живописи первой половины XIX в., мы можем реконструировать довольно полную картину тех обстоятельств и причин, при которых эти портреты были созданы. Даты жизни Ирины Федоровны Ершовой дают нижнюю границу времени создания портретов — 1846 г. Верхней границей датировки этих портретов можно предположить 1838 г., когда лечебная деятельность Ирины Федоровны был отмечена императорским подарком. Поддержка и интерес к этой семье упомянутого выше П. П. Свинына, собиравшего сочинения Ломоносова, могли привести к его рекомендации сделать портреты родственниц великого ученого. Это предположение нуждается в дальнейшем уточнении и продолжении исследования, в результате которого можно будет предположить имя художника или же уточнить его принадлежность к школе.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГИМ — Государственный исторический музей.
ГК — Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации.
ГРМ — Государственный Русский музей.
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
ГЭ — Государственный Эрмитаж.
МАЭ РАН — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук.
НТО — Научно-техническая обработка.
РЭМ — Российский этнографический музей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Акт № 287-48 от 06.10.1948 о приеме коллекции предметов в Институт этнографии Академии наук СССР // Научный архив отдела Музей М. В. Ломоносова. Документы в НТО.

«Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII–XIX вв.: буклет выставки. СПб.: Свободные художники, 2022.

Акилова А. Д. К вопросу об атрибуции двух портретов «Неизвестной» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова и собрания Государственного исторического музея // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2020. № 4–1. С. 169–179.

Акилова А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй половины XVIII — первой половины XIX в. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2022. Т. 22, № 4. С. 58–68.

Александрова О. В. Купеческий портрет как жанр в русской живописи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2007.

Архангельская народная вышивка / НИИ художественной промышленности Роспромсовета; под ред. Бобровской Н. Я. М.: КОИЗ, 1954.

Вибер Ж. Живопись и ее средства. М.: Сварог и К, 2000.

Петрова Е. и др. «Во всех ты, душенька, нарядах хороша...». Женский народный костюм в России XVIII–XX веков. СПб.: Palace Editions, 2014.

Гемп К. П. Сказ о Беломорье. М.; Соловецкие острова: ТСМ, 2021.

«Для памяти потомству своему...» (народный бытовой портрет в России): альбом / авт.-сост. Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева и др. М.: Галактика Арт, 1993.

Ефименко А. Я. Исследования народной жизни. Вып. 1: Обычное право. М.: Издание В. И. Касперова, 1884.

Зайцева О. М., Стрекалова Н. В. Женщина купеческого сословия г. Тамбова в конце XIX — начале XX века: штрихи к социальному портрету // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2018. Т. 23, № 171. С. 145–155.

Запарий В. В., Бармин А. В., Тарасов Р. С. Поиски выхода из тупика: металлургия Урала в последней трети XIX в. // Вестник Томского государственного университета. История. 2020. № 66. С. 30–38.

Записки Дмитрия Сергеевича Свербеева (1799–1826). Т. 1. М.: типо-лит. Товарищества И. Н. Кушнерев и Ко, 1899.

Записки княгини Е. Р. Дашковой. Письма сестер М. и К. Вильмот из России / под ред. С. С. Дмитриева. М.: МГУ, 1987.

Йеннике Ф. Практическое руководство к живописи масляными красками: пер. с нем. 4-е изд. СПб.: тип. Н. А. Лебедева, 1891.

Киплик Д. И. Техника живописи. М.: Сварог и К, 2002.

Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX века. Опыт энциклопедии / под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. М.: БРЭ, 1995.

Кирсанова Р. М. Павел Андреевич Федотов. Комментарии к живописному тексту. М.: НЛО, 2006.

Купеческий портрет XVII — начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись, дагерротипия, фотография. М.: ГИМ, 2013.

Лебедев А. В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII–XIX столетий. М.: Традиция, 1998.

Лютикова Н. П. Платки и шали в женском костюме г. Каргополя Олонецкой губернии в конце XVIII — первой половине XIX века (по письменным источникам). Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XVIII междунар. науч. конф. / отв. ред. Н. М. Калашникова. СПб.: СПбГУДТ, 2015. С. 348–357.

Модзалевский Б. Л. Ломоносов и Елизаветинское время: каталог выставки. СПб.: Б. и. 1912.

Модзалевский Б. Л. Рукописи Ломоносова в Академии наук СССР: научное описание // Труды Архива АН СССР. Вып. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 7–27.

Молотова Л. Н., Соснина Н. Н. Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. Л.: Художник РСФСР, 1984.

Мусаутова Е. А. Ярославский купеческий портрет в историко-культурном контексте эпохи (гендерный аспект) // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2008. № 10 (66). С. 156–159.

Неизвестный художник. Живопись и скульптура из собрания Русского музея: каталог выставки. СПб.: Издательство ГРМ, 2012.

Никитина Н. В. История Смоленского купеческого рода Щокотовых: семейный портрет на фоне переломных эпох конца XVIII — первой половины XIX в. // Реформы в повседневной жизни населения России: история и современность: материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. В. А. Веремченко, В. Н. Шайдунов. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2020. С. 285–289.

Овсянкин Е. И. Архангельск купеческий. Архангельск: Архконсалт, 2000.

Островский Г. С. Портрет в городском народном искусстве // Искусство. 1979. № 7. С. 78–104.

Пекишева Л. Т., Пекишев А. П. Крестьянская родня Михайлы Ломоносова. Потомство его сестры Марии Васильевны Головиной. СПб.: ВИРД, 2001.

Полилов-Северцев Г. Т. Наши деды — купцы. Санкт-Петербург в начале XIX века. СПб.: Изд. А. Ф. Девриена, 1907.

Сайфутдинова О. П. Кожевенные изделия — стратегический материал: история развития и технология обработки // Проблемы востоковедения. 2020. № 1 (87). С. 83–89.

Свиньин П. П. Потомки и современники Ломоносова. Библиотека для чтения. Т. II. Отд. 1. 1834.

Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М.: Наука, 1989. М.: Наука, 1989. (Литературные памятники).

Соболев Н. Н. Очерки по истории. М.: Academia, 1934. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6193602> (дата обращения: 30.06.2023).

Судакова О. Н. Сибирский портрет как художественный текст культуры повседневности купечества // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 3 (35). С. 85–90.

- Техника живописи. Практические советы / под. ред. А. Чекалова. М.: АХ СССР, 1960.
Ушаков И. Ф. Избранные произведения. Т. 3: Кольская старина. Мурманск: Мурманское книжное издательство, 1998.
Шумилов Н. А. Род Ломоносовых: Поколенная роспись. Архангельск: Правда Севера, 2001.
Щуцкая Г. К. Палаты бояр Романовых // Жизнь Земли. 2017. № 39 (2). С. 172–179.

REFERENCES

- Akilova A. D. K voprosu ob atributsii dvukh portretov “Neizvestnoi” iz sobraniia muzeia dekorativno-prikladnogo i promyshlennogo iskusstva MGHPA im. S. G. Stroganova i sobraniia Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia [On the Issue of Attribution of Two Portraits of the “Unknown” from the Museum’s Collection Museum of Decorative, Applied and Industrial Art at the Moscow State Art Academy of S. G. Stroganov]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda* [Decorative Art and Object-spatial Environment]. *Vestnik RGHPU im. S. G. Stroganova*, 2020, no. 4–1, pp. 169–179. (In Russian)
- Akilova A. D., Gavrilin K. N. Problema khudozhestvennogo obrazovaniia i provintsial’naia zhivopis’ vtoroi poloviny XVIII — pervoi poloviny XIX vekov [The Problem of Art Education and Provincial Painting in the Second Half of the 18th — the First Half of the 19th Centuries]. *Vestnik Iuzhno-Ural’skogo gosudarstvennogo universitete. Seriiia “Sotsial’nye i gumanitarnye nauki”*, 2022, vol. 22, no. 4, pp. 58–68. (In Russian)
- Aleksandrova O. V. *Kupecheskii portret kak zhanr v russkoi zhivopisi* [Merchant Portrait as a Genre in Russian Painting]. PhD diss. Abstract. Herzen University, St. Petersburg, 2007. (In Russian)
- Bobrovskaiia N. Ya. (ed.) *Arhangel’skaia narodnai vyshivka* [Arkhangelsk Folk Embroidery]. Moscow: KOIZ Publ., 1954. (In Russian)
- Vibert J. G. *Zhivopis’ i ee sredstva* [The Science of Painting]. Moscow: Svarog i Ko Publ., 2000. (In Russian)
- Petrova E. and others. «Vo vsekh ty, Dushen’ka, nariadakh khorosha...» Zhenskii narodnyi kostium v Rossii XVIII–XX vekov [“In All Clothes You, My Dear, Are Good...” Women’s Folk Costume in Russia of the 18th–20th Centuries]. St. Petersburg: Palace Editions Publ., 2014. (In Russian)
- Gemp K. P. *Skaz o Belomor’e* [The Tale about Belomorje]. Moscow; the Solovetsky Islands: Izdatel’stvo TSM, 2021. (In Russian)
- Goncharova N. N., Perevezentseva N. A. (Eds.) “*Dlia pamiati potomstvu svoemu...*” (*Narodnyi bytovoii portret v Rossii*). *Al’bom* [“For the Memory of Own Offspring...” (Folk Everyday Portrait in Russia). Album]. Moscow: Galaktika Art Publ., 1993. (In Russian)
- Zaitseva O. M., Strelakova N. V. Zhenshchina kupecheskogo sosloviia goroda. Tambova v kontse XIX — nachale XX veka: shtrikhi k sotsial’nomu portretu [A Woman of the Merchant Class of Tambov in the late 19th — early 20th Century: Added on a Social Portrait]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriiia “Gumanitarnye nauki”*, 2018, vol. 23, no. 171, pp. 145–155. (In Russian)
- Zaparii V. V., Barmin A. V., Tarasov R. S. Poiski vykhoda iz tupika: metallurgiiia Urala v poslednei treti XIX veka [Searching for a Way Out of the Impasse: the Metallurgy of the Urals in the Last Third of the 19th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriia*, 2020, no. 66, pp. 30–38. (In Russian)
- Dmitrieva S. S. (ed.) *Zapiski kniagini E. R. Dashkvoi. Pis’ma sester M. i K. Vil’mot iz Rossii* [Notes of Princess E. R. Dashkova. Letters from Sisters M. and K. Wilmot from Russia]. Moscow: MGU Publ., 1987. (In Russian)
- Kiplik D. I. *Tekhnika zhivopisi* [Painting Technique]. Moscow: Svarog i K, 2002. (In Russian)
- Kirsanova R. M. *Kostium v russkoi khudozhestvennoi kul’ture XVIII — pervoi poloviny XX veka. Opyt entsiklopedii* [Costume in Russian Artistic Culture of the 18th — First Half of the 20th Century. The Experience of Encyclopedia], ed. T. G. Morozova, V. D. Siniukov. Moscow: BRE Publ., 1995. (In Russian)
- Kirsanova R. M. *Pavel Andreevich Fedotov. Kommentarii k zhivopisnomu tekstu* [Pavel Andreevich Fedotov. Comments on the Visual Text]. Moscow: NLO Publ., 2006. (In Russian)
- Kupecheskii portret XVII — nachala XX veka iz sobraniia Istoricheskogo muzeia. Zhivopis’, dagerrotipiia, fotografiia* [Merchant Portrait of the 17th — early 20th Century from the Collection of the Historical Museum. Painting, Daguerreotype, Photography]. Moscow: GIM Publ., 2013. (In Russian)
- Lebedev A. V. *Tshchaniem i userdiem. Primitiv v Rossii XVIII–XIX stoletii* [Diligence and Diligence. Primitive in Russia of the 18–19 centuries]. Moscow: Traditsiia Publ., 1998. (In Russian)
- Liutikova N. P. *Platki i shali v zhenskom kostiume g. Kargopol’ia Olonetskoi gubernii v kontse XVIII — pervoi poloviny XIX veka (po pis’mennym istochnikam)* [Scarves and Shawls in the Women’s Costume of Kargopol, Olonets Province at the According to Written Sources]. *Moda i dizain: istoricheskii opyt — novye tekhnologii*.

Materialy XVIII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. [Fashion and Design: Historical Experience — New Technologies. Materials of the 18th International Scientific Conference], ed. N. M. Kalashnikova. St. Petersburg: SpbGUDT Publ., 2015, pp. 348–357. (In Russian)

Molotova L. N., Sosnina N. N. *Russkii narodnyi kostium. Iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia etnografii narodov SSSR* [Russian Folk Costume. From the Collection of the State Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. (In Russian)

Musautova E. A. *Iaroslavskii kupecheskii portret v istoriko-kul'turnom kontekste epokhi (gendernyi aspekt)* [Yaroslavl Merchant Portrait in the Historical and Cultural Context of the Era (Gender Aspect)]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya "Gumanitarnye nauki"*, 2008, no. 10 (66), pp. 156–159. (In Russian)

Neizvestnyi khudozhnik. Zhivopis' i skul'ptura iz sobraniia Russkogo muzeia. Katalog vystavki [Unknown Artist. Painting and Sculpture from the Collection of the Russian Museum. Exhibition Catalogue]. St. Petersburg: Izdatel'stvo GRM, 2012. (In Russian)

Nikitina N. V. *Istoriia Smolenskogo kupecheskogo roda Shchokotovykh: semeinyi portret na fone perelomnykh epokh kontsa XVIII — pervoi poloviny XIX vekov* [The History of Merchant Family Shchokotovs in Smolensk: a Family Portrait and the Background of the Turning Points of the Late 18th — First Half of the 19th Century]. *Reformy v povsednevnoi zhizni naseleniia Rossii: istoriia i sovremennost'. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Reforms in the Daily Life of the Population of Russia: History and Modernity. Materials of the International Scientific Conference]. Ed. V. A. Veremenko, V. N. Shaidurov. St. Petersburg: LGU im. A. S. Pushkina, 2020, pp. 285–289. (In Russian)

Ovsiankin E. I. *Arhangel'sk kupecheskii* [Merchant Arkhangelsk]. Arhangel'sk: Arkhkonsalt Publ., 2000. (In Russian)

Ostrovskii G. S. *Portret v gorodskom narodnom iskusstve* [Portrait in Urban Folk Art]. *Iskusstvo*, 1979, vol. 7, pp. 78–104. (In Russian)

Pekisheva L. T., Pekishev A. P. *Krest'ianskaia rodnia Mikhaily Lomonosova. Potomstvo ego sestry Marii Vasil'evny Golovinoi* [Peasant Relatives of Mikhail Lomonosov. The Offspring of His Sister Maria Vasilievna Golovina]. St. Petersburg: VIRD Publ., 2001. (In Russian)

Saifutdinova O. P. *Kozhevnyye izdeliia — strategicheskii material: istoriia razvitiia i tekhnologiia obrabotki* [Leather Goods as a Strategic Material: History of Development and Processing Technology]. *Problemy vostokovedeniia*, 2020, no. 1 (87), pp. 83–89. (In Russian)

Smirnova-Rosset A. O. *Dnevnik. Vospominaniia*. [Diary. Memories]. Moscow: Nauka Publ., Seriya "Literaturnye pamyatniki", 1989. (In Russian)

Sobolev N. N. *Ocherki po istorii* [Essays on History]. Moscow: Academia, 1934. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6193602> (accessed: 30.06.2023). (In Russian)

Sudakova O. N. *Sibirskii portret kak hudozhestvennyi tekst kul'tury povsednevnosti kupechestva* [Siberian Portrait as an Artistic Text of the Culture of Everyday Life of the Merchant Class]. *Vestnik Cheliabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv*, 2013, no. 3 (35), pp. 85–90. (In Russian)

Chekalov A. (Ed.) *Tekhnika zhivopisi. Prakticheskie sovety* [Painting Technique. Practical Advice]. Moscow: AN SSSR Publ., 1960. (In Russian)

Ushakov I. F. *Izbrannye proizvedeniia. Tom 3. Kol'skaia starina* [Selected Works. Vol. 3. Kola Antiquity]. Murmansk: Murmanskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1998. (In Russian)

Shumilov N. A. *Rod Lomonosovykh: Pokolennaia rospis'* [The Lomonosov Family: Genealogy]. Arkhangel'sk: Pravda Severa Publ., 2001. (In Russian)

Shchutskaiia G. K. *Palaty boiar Romanovykh* [Chambers of the Romanov Boyars]. *Zhizn' Zemli* [Earth Life], 2017, no. 39 (2), pp. 172–179. (In Russian)

Submitted: 21.07.2023

Accepted: 11.09.2023

Published: 10.10.2023